ART. R0046 - Cappello modello picchio disponibile nelle varianti o nero. **L. 25.000**

ART. W0038 - Collare in pelle nera con 2 file di borchie piramidali. **L. 20.000**

GUY DEBORD

ART. W0039 - Polsiera con 2 file di chiodi in rilievo. **L. 15.000**

ART. W0042 - Polsiera con fila di borchie piramidali. **L. 10.000**

ART. W0044 - Polsiera con borchie gotiche. **L. 15.000**

ART. W0138 - Pantaloni neri con catene [illegible] S/M/L. **70.000**

ART. W0040 - Polsiera con tr[illegible] **18.000**

ART. W0041 - Polsiera con due [illegible] **5.000**

ART. W0043 - Polsiera in pelle nera [illegible]os. **L. 15.000**

RAPPORTO SULLA CREAZIONE DELLE SITUAZIONI

GUY DEBORD

RAPPORTO SULLA CREAZIONE DELLE SITUAZIONI

Rapport

sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale

Il rapporto di Debord è stato pubblicato a Parigi, nel giugno 1957, in quanto a documento preparatorio per una conferenza di unificazione che doveva riunire il mese seguente l'Internazionale lettrista, il Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginista e un Comitato psico-geografico di Londra. I delegati di questi movimenti alla conferenza di Cosio d'Arroscia (27-28 luglio 1957) hanno fondato l'Internazionale situazionista. Tale organizzazione ha in questo momento sezioni in Algeria, Belgio, Francia, Germania, Italia e Scandinavia. Dobbiamo dunque intraprendere traduzioni e riedizioni in ciascuno di questi paesi di lavori teorici adottati in comune, e che costituivano il programma transitorio della nostra ricerca. Bisogna capirci subito, perché le nostre esperienze andranno sempre più lontano.

Maggio 1958 G. PINOT-GALLIZIO

RIVOLUZIONE E CONTRORIVOLUZIONE NELLA CULTURA MODERNA

Noi pensiamo anzitutto che occorre cambiare il mondo. Vogliamo il più liberatorio dei cambiamenti della società e della vita in cui ci troviamo rinchiusi. Sappiamo che questo cambiamento è possibile attraverso azioni appropriate.

Nostro compito è appunto l'uso di determinati mezzi d'azione e la scoperta di nuovi, più facilmente riconoscibili nell'ambito della cultura e dei costumi, applicati però nella prospettiva di un'interazione di tutti i cambiamenti rivoluzionari.

Ciò che viene chiamato cultura riflette, ma prefigura anche, in una data società, le possibilità di organizzazione della vita. La nostra epoca è fondamentalmente caratterizzata dal ritardo dell'azione politico-rivoluzionaria rispetto allo sviluppo delle moderne possibilità di produzione, che esigono una superiore organizzazione del mondo.

Viviamo una crisi essenziale della storia, nella quale ogni anno si pone più chiaramente il problema del controllo razionale delle nuove forze produttive e della formazione di una nuova civiltà su scala mondiale. Ciò nonostante l'azione del movimento operaio internazionale, da cui dipende il rovesciamento preliminare dell'infrastruttura economica di sfruttamento, non è giunta che a semi-successi locali. Il capitalismo inventa nuove forme di lotta - dirigismo del mercato, ampliamento del settore della distribuzione, governi fascisti - fa affidamento sulle degenerazioni delle dirigenze operaie; maschera, con le varie tattiche riformiste, le opposizioni di classe. Ha potuto così mantenere fino a oggi, nella maggior parte dei paesi altamente industrializzati, i vecchi rapporti sociali, e quindi privare una società socialista della sua base materiale indispensabile. Al contrario i paesi sottosviluppati o colonizzati, massicciamente impegnati da una decina di anni in una lotta più sommaria contro l'imperialismo, stanno ottenendo successi molto importanti. I loro successi aggravano le contraddizioni dell'economia capitalista, e soprattutto nel caso della rivoluzione cinese, favoriscono un rinnovamento dell'insieme del movimento rivoluzionario. Questo rinnovamento non può limitarsi a delle riforme nei paesi capitalisti o anticapitalisti, ma, al contrario, svilupperà ovunque dei conflitti ponendo la questione del potere.

Lo scoppio della cultura moderna è il prodotto, sul piano della lotta ideologica, del parossismo caotico di questi antagonismi. I nuovi desideri che si vanno delineando si presentano formulati in modo precario: le risorse dell'epoca ne permettono la realizzazione, ma la struttura economica arretrata è incapace di valorizzare tali risorse. Nello stesso tempo l'ideologia della classe dominante ha perso ogni coerenza, a causa dello svilimento delle sue successive concezioni del mondo, che la spinge all'indeterminismo storico; per il coesistere di correnti reazionarie di pensiero scaglionate cronologicamente, e nemiche per principio, come il cristianesimo e la social-democrazia; anche per la mescolanza degli apporti delle varie civiltà straniere all'Occidente contemporaneo, dei quali si riconoscono da poco i valori. Il fine principale dell'ideologia della classe dominante è perciò la confusione.

Nella cultura - usando il termine cultura, lasciamo costantemente da parte gli aspetti scientifici o pedagogici della cultura, anche se la confusione si fa evidentemente sentire all'interno delle grandi teorie scientifiche o delle concezioni generali dell'educazione. Designamo così un complesso dell'estetica, dei sentimenti e dei costumi: la reazione di un'epoca nei confronti della vita quotidiana - i processi controrivoluzionari confusionisti sono, parallelamente, l'annessione parziale di nuovi valori e una produzione deliberatamente anticulturale con i mezzi della grande industria (romanzo, cinema), seguito naturale del rimbecillimento della gioventù nelle scuole e nelle famiglie. L'ideologia dominante organizza la banalizzazione delle scoperte sovversive e le diffonde largamente dopo averle sterilizzate. Essa riesce anche a servirsi di individui sovversivi: morti attraverso la manipolazione delle loro opere, vivi, grazie alla confusione ideologica d'insieme, drogandoli con una delle mistiche di cui detiene il commercio.

Una delle contraddizioni della borghesia, nella sua fase di disfacimento, consiste quindi nel rispettare il principio della creazione intellettuale e artistica, nell'opporsi subito a queste creazioni, per poterne fare uso. Questo perché le è necessario mantenere il senso della critica e della ricerca all'interno di una minoranza, a condizione però che questa si orienti verso discipline utilitarie rigorosamente frammentarie e che escluda la critica e la ricerca d'insieme. Nell'ambito della cultura la borghesia si sforza di deviare il gusto del nuovo, pericoloso per

essa nella nostra epoca, verso alcune forme degradate di novità, inoffensive e confuse. Attraverso meccanismi commerciali che governano l'attività culturale, le tendenze di avanguardia sono separate dalle frazioni che possono sostenerle, frazioni già ridotte a causa dell'insieme delle condizioni sociali. Coloro che sono emersi all'interno di queste tendenze sono generalmente ammessi a titolo individuale, a prezzo di un inevitabile rinnegamento: il punto base del problema rimane la rinuncia ad una rivendicazione d'insieme e l'accettazione di un lavoro frammentario, suscettibile di diverse interpretazioni. Il che conferisce al termine di 'avanguardia', continuamente maneggiato dalla borghesia, un che di sospetto e di ridicolo.

La nozione stessa di avanguardia collettiva, con l'aspetto militante che essa implica, è un prodotto recente delle condizioni storiche che determinano allo stesso tempo la necessità di un programma rivoluzionario coerente nella cultura, e la necessità di lottare contro le forze che impediscono lo sviluppo di questo programma. Tali gruppi sono condotti a trasferire nella loro sfera di attività metodi di organizzazione creati dalla politica rivoluzionaria, e ormai la loro azione non può concepirsi senza un legame con una critica della politica. A questo proposito è notevole la progressione tra il futurismo, il dadaismo, il surrealismo e i movimenti formati dopo il 1945. Pertanto ad ognuno di questi stadi si scopre la stessa volontà universalista di cambiamento; e lo stesso rapido sgretolamento, quando l'incapacità di cambiare abbastanza profondamente il mondo reale determina un ripiegamento difensivo persino sulle posizioni dottrinarie la cui insufficienza è stata rivelata.

Il futurismo, la cui influenza si diffonde partendo dall'Italia nel periodo precedente la prima guerra mondiale, adottò un atteggiamento di sconvolgimento della letteratura e delle arti, che non mancava di creare molte novità formali, sebbene si fondasse su un'applicazione estremamente schematica della nozione di progresso meccanico. La puerilità dell'ottimismo tecnico futurista scomparve insieme al periodo di euforia borghese che l'aveva sostenuto. Il futurismo italiano sprofonderà fino al nazionalismo e al fascismo, senza mai giungere ad una più completa visione teorica del suo tempo.

Il dadaismo, costituito a Zurigo e a New York da rifugiati e disertori della prima guerra mondiale, volle essere il rifiuto di tutti i valori della società borghese, il cui fallimento si era

appena manifestato clamorosamente. Le sue manifestazioni violente, nella Germania e nella Francia del dopoguerra, sostennero principalmente la distruzione dell'arte e della letteratura, e, in misura minore, determinate forme di comportamento (spettacolo, discorso, passeggiate deliberatemente idiote). Il suo ruolo storico è di aver dato un colpo mortale alla concezione tradizionale della cultura. La dissoluzione quasi immediata del dadaismo era necessaria data la sua definizione completamente negativa. Ma è certo che lo spirito dadaista ha determinato in parte tutti i movimenti che gli sono succeduti; e che un aspetto di negazione, storicamente dadaista, dovrà ritrovarsi in qualunque ulteriore posizione costruttiva finché non saranno state spazzate con la forza le condizioni sociali che impongono la riedizione di superstrutture putrefatte, il cui processo intellettuale è finito ormai da tempo.

I creatori del surrealismo, che in Francia avevano partecipato al movimento dada, si sforzarono di definire il terreno di un'azione costruttiva, a cominciare dalla rivolta morale e dalla estrema usura dei tradizionali mezzi di comunicazione rivelate dal dadaismo. Il surrealismo, partito da una applicazione poetica della psicologia freudiana, estese i metodi che aveva scoperto alla pittura , al cinema, ad alcuni aspetti della vita quotidiana. In seguito, in forma diffusa, li spinse molto al di là. Effettivamente, per un'impresa di questa natura, non si tratta di avere assolutamente o relativamente ragione, ma di riuscire a catalizzare, per un certo tempo, le aspirazioni di un'epoca. Il periodo di progresso del surrealismo, segnato dalla liquidazione dell'idealismo e da un momento di adesione al materialismo dialettico, ebbe fine poco dopo il 1930, ma la sua decadenza fu manifesta soltanto alla fine della seconda guerra mondiale. Il surrealismo da allora si era esteso ad un gran numero di paesi. Esso aveva inoltre varato una disciplina di cui non si deve sopravvalutare il rigore, spesso temperato da considerazioni commerciali, ma che era un efficace mezzo di lotta contro meccanismi confusionisti della borghesia.

Il programma surrealista, affermando la sovranità del desiderio e della sorpresa, proponendo un nuovo uso della vita, è molto più ricco di possibilità costruttive di quanto non si pensi generalmente. Certamente la carenza di mezzi materiali di realizzazione ha limitato gravemente l'ampiezza del surrealismo. Ma l'approdo spiritico dei suoi iniziatori, e soprattutto la

mediocrità degli epigoni, obbligano a cercare il mancato sviluppo della teoria surrealista all'origine della stessa.

L'errore alla radice del surrealismo è l'idea della ricchezza infinita dell'immaginazione inconscia. La causa dello scacco ideologico del surrealismo, è di aver scommesso che l'inconscio era la grande forza, finalmente scoperta, della vita. Di aver rivisto la storia delle idee conseguentemente, e di averla fermata là. Sappiamo ora che l'immaginazione inconscia è povera, che la scrittura automatica è monotona, e che tutto un genere di 'insolito' che ostenta da lontano l'imperturbabile andatura surrealista è estremamente poco sorprendente. La fedeltà formale a questo stile di immaginazione finisce per condurre agli antipodi delle condizioni moderne dell'immaginario: all'occultismo tradizionale. A quale punto il surrealismo sia rimasto alle dipendenze della sua ipotesi dell'inconscio, lo si misura nel lavoro di approfondimento teorico tentato dalla seconda generazione surrealista: Calas e Mabille collegano tutto ai due aspetti successivi della pratica surrealista dell'inconscio: per il primo, la psicoanalisi; le influenze cosmiche per il secondo. Di fatto, la scoperta del ruolo dell'inconscio è stata una sorpresa, una novità, e non la legge delle sorprese e delle novità future. Anche Freud aveva finito per scoprire questo quando scriveva "Tutto ciò che è cosciente si consuma. Ciò che è inconscio rimane inalterabile. Ma una volta liberato non cade a sua volta in rovina?".

Il surrealismo, opponendosi ad una società apparentemente irrazionale, nella quale la rottura era spinta fino all'assurdo fra la realtà e i valori ancora fortemente proclamati, contro di essa si servì dell'irrazionale per distruggere i suoi valori logici di superficie. Lo stesso successo del surrealismo consiste in gran parte nel fatto che l'ideologia di questa società, nel suo aspetto più moderno, ha rinunciato ad una stretta gerarchia di valori fittizi, ma a sua volta si serve apertamente dell'irrazionale e delle sopravvivenze surrealiste nelle stesse occasioni. La borghesia deve soprattutto impedire un nuovo avvio del pensiero rivoluzionario. Essa ha preso coscienza del carattere minaccioso del surrealismo. Si compiace a constatare, ora che è riuscita a dissolverlo nel commercio estetico corrente, che esso aveva raggiunto il punto estremo del disordine. Ne coltiva così una specie di nostalgia, nello stesso tempo in cui discredita ogni nuova ricerca riportandola automaticamente al dejà vu surrealista, vale a dire a una sconfitta che di per sé non può più essere messa

in discussione da nessuno. Il rifiuto dell'alienazione nella società della morale cristiana ha condotto alcuni al rispetto dell'alienazione pienamente irrazionale delle società primitive e null'altro. Bisogna andare più avanti e razionalizzare anzitutto il mondo, prima condizione per appassionarlo.

LA DECOMPOSIZIONE STADIO SUPREMO DEL PENSIERO BORGHESE

La cultura moderna ha i suoi due centri principali a Parigi e a Mosca. Le mode provenienti da Parigi, nella cui elaborazione i francesi non sono in maggioranza, influenzano l'Europa, l'America e gli altri paesi evoluti dell'area capitalista, come il Giappone. Le mode imposte burocraticamente da Mosca influenzano la totalità degli Stati operai e, in misura minore, reagiscono su Parigi e la sua area di influenza europea. L'influenza di Mosca è di origine direttamente politica. Per spiegare l'influenza tradizionale, tutt'ora mantenuta, di Parigi, bisogna tener conto di un vantaggio acquisito nella concentrazione professionale.

Perso il pensiero borghese nella confusione sistematica e alterato profondamente il pensiero marxista negli Stati operai, il conservatorismo regna all'Est e all'Ovest principalmente nella sfera della cultura e dei costumi. A Mosca si manifesta nella ripresa delle attitudini tipiche della piccola borghesia del XIX secolo. A Parigi si traveste da anarchismo, cinismo o humour. Benché le due culture dominanti siano fondamentalmente inadatte a integrare i problemi reali del nostro tempo, si può dire che in occidente l'esperienza è stata spinta più lontano; mentre l'area di Mosca, in questo ordine della produzione, fa la parte della regione sottosviluppata.

Nella zona borghese, dove è stata tollerata nell'insieme una parvenza di libertà intellettuale, la conoscenza del movimento di idee o la visione confusa delle molteplici trasformazioni circostanti, favoriscono la presa di coscienza di uno sconvolgimento in corso i cui esiti sono incontrollabili. La sensibilità imperante prova ad adattarsi, impedendo nuovi cambiamenti che le sono, in

ultima analisi, forzatamente nocivi. Le soluzioni proposte contemporaneamente dalle correnti retrograde si riconducono obbligatoriamente a tre attitudini: il prolungamento delle mode apportate dalla crisi dada-surrealista (che non è che l'espressione culturale elaborata da uno stato d'animo che si manifesta spontaneamente ovunque, quando crollano, dopo i modi di vita del passato, le ragioni di vivere ammesse fino ad allora); l'installazione nelle rovine mentali; infine, il profondo indietreggiamento.

Per quanto riguarda il persistere delle mode, si incontra ovunque una forma diluita di surrealismo. Essa ha tutti i gusti dell'epoca surrealista, e nessuna delle sue idee. La ripetitività è la sua estetica. I resti del movimento surrealista ortodosso, in questo stadio senile-occultista, sono incapaci sia di avere una posizione ideologica, sia di inventare qualcosa: garantiscono ciarlatanerie sempre più volgari e ne chiedono altre.

Stabilirsi nella nullità è la soluzione culturale che si è presentata con più forza negli anni che seguirono la seconda guerra mondiale. Essa lascia la scelta tra due possibilità che sono state abbondantemente illustrate: la dissimulazione del nulla per mezzo di un vocabolario appropriato; o la sua affermazione disinvolta.

La prima opzione è celebre soprattutto a partire dalla letteratura esistenzialista, che riproduce, sotto la finzione di una filosofia presa a prestito, gli aspetti più mediocri dell'evoluzione culturale dei trent'anni precedenti; sostiene inoltre il suo interesse, di origine pubblicitaria, con contraffazioni del marxismo e delle psicanalisi; o con prese di posizione o ritrattazioni politiche reiterate alla cieca. Questi modi di agire hanno avuto un gran seguito, palese o dissimulato. Il persistente formicolio della pittura astratta e dei suoi teorici è un fatto della stessa natura e di pari ampiezza.

L'affermazione gioiosa di una perfetta nullità mentale costituisce il fenomeno che viene chiamato, nella recente neo-letteratura, "il cinismo dei giovani romanzieri di destra". Esso si estende ben al di là delle persone di destra, dei romanzieri, o della loro semi-gioventù.

Tra le tendenze che rivendicano un ritorno al passato, la dottrina realista-socialista si mostra la più ardita, perché pretendendo di appoggiarsi alle conclusioni del movimento rivoluzionario, essa può sostenere una posizione insostenibile nell'ambito della creazione culturale. Alla conferenza dei musicisti

sovietici, del 1948, Andrej Zdanov, mostrava la posta in gioco della sua repressione teorica: "Abbiamo fatto bene a conservare i tesori della pittura classica e a disfarci dei liquidatori della pittura? La sopravvivenza di simili 'scuole' non avrebbe significato la liquidazione della pittura?". Di fronte a questa liquidazione della pittura e di molte altre liquidazioni, la borghesia occidentale evoluta, constatando il crollo di tutti i suoi sistemi di valori, punta tutto sul disfacimento ideologico integrale per reazione disperata e per opportunismo politico. Zdanov, al contrario, - con il gusto caratteristico del parvenu - si riconosce nel piccolo borghese che è contro il disfacimento dei valori culturali del secolo scorso; e non vede nient'altro da tentare che una restaurazione autoritaria di quei valori. Egli è abbastanza irrealista da credere che circostanze politiche effimere e localizzate offrano il potere di eludere i problemi generali di un'epoca, se la si obbliga a riprendere lo studio dei problemi passati, dopo aver escluso per ipotesi tutte le conclusioni che la storia ha tratto da tali problemi, a suo tempo.

La propaganda tradizionale delle organizzazioni religiose, e principalmente quella del cattolicesimo, è simile, per la forma e alcuni aspetti contenutistici, a questo realismo socialista. Attraverso una propaganda invariabile, il cattolicesimo difende una struttura ideologica d'insieme che è il solo, tra le forze del passato, a possedere ancora. Ma per ricuperare i settori che sempre più numerosi, sfuggono alla sua influenza, la Chiesa cattolica persegue, parallelamente alla sua propaganda tradizionale, una manomissione delle moderne forme culturali; principalmente di quelle che derivano dalla nullità teoricamente complicata - per esempio la pittura detta informale -. In effetti rispetto alle altre tendenze borghesi i reazionari cattolici hanno questo vantaggio: essendo sicuri di una gerarchia di valori permanente, per loro è tanto più facile spingere gaiamente la dissoluzione all'estremo nella disciplina in cui si distinguono. L'esito odierno della crisi della cultura moderna è la decomposizione ideologica. Niente di nuovo può essere costruito su queste rovine, e il semplice esercizio di spirito critico diventa impossibile, poiché ogni giudizio si scontra con gli altri e ognuno si riferisce a brandelli di sistemi d'insieme in disuso o ad imperativi sentimentali personali.

La decomposizione vince tutto. Non siamo più al punto di

vedere l'impiego massiccio della pubblicità commerciale influenzare sempre più il giudizio sulla creazione culturale, questo era un processo antico. Si è giunti ad un punto di assenza ideologica in cui ad esclusione di ogni preliminare giudizio critico, agisce la sola attività pubblicitaria, ma non senza trascinarsi un riflesso condizionato di giudizio critico. Il gioco complesso delle tecniche di vendita giunge a creare automaticamente pseudo-soggetti di discussione culturale, con generale sorpresa dei critici. In questo sta l'importanza sociologica del fenomeno Sagan- Drouet, esperienza portata a buon fine in Francia negli ultimi tre anni, e la cui eco avrebbe passato i limiti della zona culturale facente perno su Parigi, provocando interesse negli Stati operai. Di fronte al fenomeno Sagan-Drouet, i critici avvertono il risultato imprevedibile di meccanismi che a loro sfuggono, e li spiegano genericamente paragonandoli alla réclame da circo. Ma a causa del loro mestiere, si trovano costretti ad opporsi, con critiche fantasma, a proposito di queste opere fantasma (d'altra parte un'opera il cui interesse è incomprensibile costituisce l'argomento più ricco per la critica confusionista borghese). Restano necessariamente inconsapevoli del fatto che i meccanismi intellettuali della critica erano sfuggiti loro molto tempo prima che altri meccanismi sfruttassero questo vuoto. Essi si guardano dal riconoscere in Sagan-Drouet il rovescio ridicolo della trasformazione dei mezzi di espressione in mezzi d'azione sulla vita quotidiana. Questo processo di superamento ha reso la vita dell'autore sempre più importante rispetto alla sua opera. Quindi, essendo giunto al suo ultimo stadio il tempo delle espressioni importanti, non è rimasta altra possibilità di importanza che nel personaggio dell'autore, il quale, giustamente, non può più avere nulla di notevole all'infuori della sua età, di un vizio alla moda o di un precedente mestiere pittoresco.

L'opposizione che ora bisogna formare contro la decomposizione ideologica non deve d'altra parte soffermarsi a criticare le buffonate che si producono nelle forme già spacciate, come la poesia o il romanzo. Bisogna criticare le attività importanti per l'avvenire, quelle di cui dovremmo servirci. Questo segno dell'attuale decomposizione ideologica è più grave che non vedere la teoria funzionalista dell'architettura fondarsi sulle concezioni più reazionarie della società e della morale; vale a dire che ad apporti parziali transitoriamente valevoli della prima

Bauhaus o della Scuola di Le Corbusier si aggiunge di contrabbando una nozione eccessivamente arretrata della vita e della sua cornice.

Ciò nonostante, a partire dal 1956, tutto indica che stiamo entrando in una nuova fase di lotta, e che una spinta di forze rivoluzionarie, urtandosi su tutti i fronti con gli ostacoli più desolanti, inizia a cambiare le condizioni del periodo precedente. Contemporaneamente si può vedere il realismo socialista indietreggiare nei paesi anti-capitalisti, con la reazione stalinista che l'aveva prodotto; la cultura Sagan-Drouet segnare uno stadio probabilmente insuperabile della decadenza borghese; infine una relativa presa di coscienza, in Occidente, dell'esaurimento degli espedienti culturali che sono serviti dopo la fine della seconda guerra mondiale. La minoranza d'avanguardia può ritrovare un valore positivo.

RUOLO DELLE TENDENZE MINORITARIE NEL PERIODO DI RIFLUSSO

Il riflusso del movimento rivoluzionario mondiale, che si manifesta qualche anno dopo il 1920 e va accentuandosi in prossimità del 1950, è seguito, con uno scarto di cinque o sei anni, da un riflusso dei movimenti che hanno tentato di affermare novità liberatrici nella cultura e nella vita quotidiana. L'importanza ideologica e materiale di tali movimenti diminuisce incessantemente, fino a un punto di isolamento totale nella società. La loro azione, che nelle condizioni più favorevoli può provocare un brusco rinnovamento del clima affettivo, si affievolisce fino a che le tendenze conservatrici giungono ad impedire qualsiasi penetrazione diretta nel gioco truccato della cultura ufficiale. Questi movimenti, esclusi dal loro ruolo nella produzione di nuovi valori, vengono a costituire un esercito di riserva del lavoro intellettuale, da cui la borghesia può attingere individui che aggiungeranno sfumature inedite alla sua propaganda.

A questo punto di disfacimento, l'importanza dell'avanguardia sperimentale nella società è apparentemente inferiore a quella delle tendenze pseudo-moderniste, che non si danno per niente la pena di ostentare una volontà di cambiamento, ma che rappresentano, con grandi mezzi, la faccia moderna della cultura. Nonostan-

te ciò, tutti coloro che hanno un posto nella produzione reale della cultura moderna e che scoprono i loro interessi in quanto produttori di questa cultura, tanto più avidamente quanto più sono ridotti ad una posizione negativa, sviluppano a partire da questi dati una coscienza che manca necessariamente ai commedianti modernisti della società morente. La povertà della cultura ammessa e il suo monopolio sui mezzi della produzione culturale determinano una povertà proporzionale della teoria e delle manifestazioni dell'avanguardia. Ma è soltanto all'interno di questa avanguardia che si forma insensibilmente una nuova concezione rivoluzionaria della cultura. Questa nuova concezione deve affermarsi nel momento in cui la cultura dominante e gli abbozzi di cultura di opposizione giungono al punto estremo della loro separazione e impotenza reciproca.

La storia della cultura moderna nel periodo di riflusso rivoluzionario è così la storia della riduzione teorica e pratica del movimento di rinnovamento, fino alla segregazione delle tendenze minoritarie e al dominio monopolistico del disfacimento.

Tra il 1930 e la seconda guerra mondiale si assiste al declino continuo del surrealismo in quanto forza rivoluzionaria e allo stesso tempo all'ampliarsi della sua influenza ben oltre il suo controllo. Il dopoguerra comporta la rapida liquidazione del surrealismo attraverso due elementi che verso il 1930 hanno rotto il suo sviluppo: la mancanza di possibilità di rinnovamento teorico, e il riflusso della rivoluzione, che si traducono in reazione politica e culturale nel movimento operaio. Questo secondo elemento è immediatamente determinante, per esempio,nella scomparsa del gruppo surrealista romeno. Al contrario, è soprattutto il primo di questi elementi che condanna ad una rapida disintegrazione il movimento surrealista-rivoluzionario in Francia e in Belgio. Tranne in Belgio, dove una frazione del surrealismo si è mantenuta su una valida posizione sperimentale, tutte le tendenze surrealiste sparse nel mondo hanno raggiunto il campo dell'idealismo mistico. Tra il 1949 e il 1951 fu costituita in Danimarca, Olanda e Belgio, estesa in seguito alla Germania, una "Internazionale degli Artisti Sperimentalisti" - che pubblicava la rivista "Cobra" : Copenaghen-Bruxelles-Amsterdam - riunendo una parte del movimento surrealista-rivoluzionario. Il merito di questi gruppi fu di comprendere che una tale organizzazione è necessaria per la complessità e l'ampiezza dei problemi attuali. Tuttavia la mancanza di rigore ideologico, l'aspetto principalmen-

te plastico delle loro ricerche, soprattutto l'assenza di una teoria d'insieme delle condizioni e delle prospettive della loro esperienza, determinarono la loro dispersione.

Il lettrismo, in Francia, era partito da un'opposizione totale ad ogni movimento estetico conosciuto, di cui analizzava con precisione il costante deterioramento. Proponendosi la creazione ininterrotta di nuove forme, in tutti i campi, il gruppo lettrista intraprese, tra il 1946 e il 1952, un'agitazione salutare. Ma avendo generalmente ammesso che le discipline estetiche dovevano prendere un nuovo slancio in un quadro generale simile all'antico, questo errore idealista limitò le sue produzioni a qualche esperienza irrisoria. Nel 1952 la sinistra lettrista si organizzò in "Internazionale lettrista" ed espulse la frangia retrograda. Nell'Internazionale lettrista si perseguì, attraverso vivaci lotte di tendenza, la ricerca di nuovi modi di intervento nella vita quotidiana.

In Italia, fatta eccezione per il gruppo sperimentalista anti-funzionalista che nel 1955 formò la più solida sezione del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista, i tentativi di formazione di avanguardia legati alle vecchie prospettive artistiche, non pervennero nemmeno ad una espressione teorica.

Intanto, dagli Stati Uniti al Giappone, dominava l'imitazione della cultura occidentale, in quel che essa ha di anodino e volgarizzato (l'avanguardia degli Stati Uniti, che usa raggrupparsi nella colonia americana di Parigi, si trova isolata dal punto di vista ideologico, sociale ed anche ecologico, nel più piatto conformismo). Le produzioni dei popoli ancora soggetti ad un colonialismo culturale - spesso causato dall'oppressione politica -, quand'anche fossero progressiste nei loro paesi, hanno un ruolo reazionario nei centri culturali progrediti. In effetti i critici che hanno legato tutta la loro carriera a riferimenti superati insieme ai vecchi sistemi di creazione, fingono di trovare novità, secondo i loro gusti, nel cinema greco o nel romanzo guatemalteco. Ricorrono così ad un esotismo che diventa anti-esotico, trattandosi della ricomparsa di vecchie forme sfruttate in ritardo nelle loro nazioni, ma che ben assolve alla funzione principale dell'esotismo: la fuga dalle condizioni reali della vita e della creazione.

Negli Stati operai, solo l'esperienza di Brecht a Berlino, avendo messo in questione la nozione classica di spettacolo, è vicina alle costruzioni che ci interessano oggi. Soltanto Brecht è

riuscito a resistere alla sciocchezza del realismo socialista al potere.

Ora che il realismo socialista sta disgregandosi, possiamo aspettarci molto dall'irruzione rivoluzionaria degli intellettuali degli Stati operai nei problemi reali della cultura moderna. Se lo zdanovismo è stato l'espressione più pura, non solo della degenerazione culturale del movimento operaio ma anche della posizione culturale conservatrice nel mondo borghese, all'Est, in questo momento, quelli che si ergono contro di essa non potranno farlo in favore di una più ampia libertà creativa che sarebbe solamente, per esempio, quella di Cocteau, qualsiasi siano le loro intenzioni soggettive. E' evidente che il senso obiettivo di una negazione dello zdanovismo è la negazione della negazione zdanovista della 'liquidazione'. Il solo superamento possibile dello zdanovismo sarà l'esercizio di una libertà reale, che è la conoscenza della necessità presente.

Anche qui gli anni scorsi sono stati, tutt'al più, un periodo di confusa resistenza al confuso regno della scempiaggine retrograda. Noi non eravamo a questo punto. Ma non dobbiamo attardarci sui gusti o sulle piccole trovate di questo periodo. I problemi della creazione culturale possono ormai essere risolti solo in relazione con una nuova avanzata della rivoluzione mondiale.

PIATTAFORMA DI UN'OPPOSIZIONE PROVVISORIA

Un'azione rivoluzionaria nella cultura non potrebbe avere come scopo di tradurre o spiegare la vita, ma di ampliarla. Bisogna far regredire ovunque le avversità. La rivoluzione non sta tutta nella questione di sapere a quale livello di produzione giunge l'industria pesante e chi ne sarà il padrone. Devono sparire con lo sfruttamento dell'uomo, le passioni, le compensazioni e le abitudini che ne erano i prodotti. Devono profilarsi nuovi desideri, in rapporto con le possibilità attuali. Ormai, nel punto culminante della lotta tra la società attuale e le forze che intendono distruggerla, si devono trovare i primi elementi di una costruzione superiore dell'ambiente e di nuove condizioni di comportamento. Questo a titolo di esperienza e di propaganda. Tutto il resto appartiene al passato, e ne è servo.

Ora bisogna intraprendere un lavoro collettivo organizzato tendente a un impiego unitario di tutti i mezzi di sconvolgimento della vita quotidiana. Ciò significa che dobbiamo innanzitutto riconoscere l'interdipendenza di tali mezzi nella prospettiva di un più ampio dominio della natura, di una più grande libertà.

Dobbiamo costruire nuovi ambienti che siano insieme il prodotto e lo strumento di nuovi comportamenti. Per far questo si devono utilizzare empiricamente, in partenza, le pratiche quotidiane e le forme culturali che esistono attualmente, contestando loro qualsiasi validità. Il criterio stesso di novità, di invenzione formale, ha perso il proprio significato nel quadro tradizionale di un'arte, vale a dire di un mezzo frammentario, insufficiente, i cui rinnovamenti parziali sono superati in partenza quindi impossibili.

Non dobbiamo rifiutare la cultura moderna, bensì impadronircene per negarla. Non si può essere intellettuali rivoluzionari se non si riconosce la rivoluzione culturale di fronte alla quale ci troviamo. Un'intellettuale creatore non può essere rivoluzionario semplicemente sostenendo la politica di un partito, sia pure con mezzi originali, bensì lavorando, a fianco dei partiti, per il necessario mutamento di tutte le sovrastrutture culturali.

Similmente, ciò che determina in ultima analisi la qualità di intellettuale borghese, non è l'origine sociale, né la conoscenza culturale - punto di partenza comune alla critica e alla creazione -, è un ruolo nella produzione delle forme storicamente borghesi della cultura. Gli autori con opinioni politiche rivoluzionarie, quando sono lodati dalla critica letteraria borghese, dovrebbero esaminare quali errori hanno commesso.

L'unione di più tendenze sperimentaliste per un fronte rivoluzionario della cultura, iniziata al congresso tenuto ad Alba, in Italia, alla fine del 1956, presuppone che non trascuriamo tre fattori importanti.

Innanzitutto si deve esigere un accordo completo tra le persone e i gruppi che partecipano a questa azione unita, e non facilitare questo accordo permettendo che se ne dissimulino certe conseguenze.

Bisogna escludere i buffoni, o gli arrivisti che hanno l'incoscienza di voler arrivare per una tale via.

Inoltre, bisogna ricordare che se ogni atteggiamento realmente sperimentale è utilizzabile, l'uso abusivo di questa parola, molto spesso ha tentato di giustificare un'azione artistica in una

struttura attuale, ossia trovata precedentemente da altri. Il solo modo sperimentale valido si fonda sull'esatta critica delle condizioni esistenti, e sul loro deliberato superamento. Bisogna chiarire una volta per tutte che non si potrebbe chiamare creazione ciò che non è espressione personale nel quadro di mezzi creati da altri. La creazione non è affatto la composizione di oggetti e di forme, bensì l'invenzione di nuove leggi su questa combinazione.

Infine, bisogna liquidare tra di noi il settarismo, che si oppone all'unità d'azione con possibili alleati, per scopi definiti; che impedisce l'infiltrazione nelle organizzazioni parallele.

L'Internazionale lettrista, tra il 1952 e il 1955, dopo alcune epurazioni necessarie, si è orientata costantemente verso una specie di assoluto rigore conducente ad un isolamento e ad un'inefficacia egualmente assoluti, e favorevole alla lunga ad un certo immobilismo, a una degenerazione dello spirito critico e della ricerca. Si deve superare definitivamente questo comportamento settario in favore di azioni reali. Su questo unico criterio dobbiamo trovare o abbandonare dei compagni. Naturalmente ciò non significa che si debba rinunciare alle rotture, come ci chiedono tutti. Al contrario pensiamo che si debba andare ancora più lontano nella rottura con le abitudini e con le persone.

Dobbiamo definire collettivamente il nostro programma e realizzarlo in modo disciplinato, con tutti i mezzi, anche artistici.

VERSO UNA INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA

La nostra idea centrale è quella della costruzione di situazioni, ossia la costruzione concreta di ambienti momentanei della vita, e la loro trasformazione in una superiore qualità passionale. Dobbiamo mettere a punto un intervento ordinato sui fattori complessi di due grandi componenti in perpetua interazione: lo scenario materiale della vita, i comportamenti che esso produce e che lo sconvolgono.

Le nostre prospettive d'azione sullo scenario approdano, nel loro sviluppo ultimo, alla concezione di un urbanismo unitario. L'urbanismo unitario si definisce principalmente con l'impiego dell'insieme delle arti e delle tecniche, come mezzi concorrenti

ad una composizione integrale dell'ambiente. Si deve considerare questo insieme come infinitamente più esteso dell'antico impero dell'architettura sulle arti tradizionali, o dell'attuale applicazione all'urbanismo anarchico di tecniche specializzate, e di ricerche scientifiche come l'ecologia. L'urbanismo unitario dovrà dominare bene, per esempio, sia l'ambiente sonoro che la distribuzione delle differenti varietà di bevande o alimenti. Dovrà abbracciare la creazione di nuove forme e il deturnamento delle forme conosciute in architettura e nell'urbanistica - così pure il deturnamento della poesia o del cinema passati. L'arte integrale, di cui si è tanto parlato, non si potrebbe realizzare che a livello dell'urbanismo. Ma non potrebbe più corrispondere a nessuna delle definizioni tradizionali dell'estetica. In ciascuna delle sue città sperimentali, l'urbanismo unitario agirà con un certo numero di campi di forza, che noi possiamo momentaneamente definire col termine classico di quartiere. Ogni quartiere potrà tendere ad una precisa armonia, e in rottura con le armonie vicine; oppure potrà giocare su di un massimo di rottura di armonia interna.

Secondariamente, l'urbanismo unitario è dinamico, ossia in stretto rapporto con gli stili di comportamento. Il più ridotto elemento dell'urbanismo unitario non è la casa, ma il complesso architettonico, che è la riunione di tutti i fattori che condizionano un ambiente, o una serie di ambienti opposti, rapportati alla situazione costruita. Lo sviluppo spaziale deve tener conto delle realtà affettive che la città sperimentale va determinando. Uno dei nostri compagni ha proposto una teoria dei quartieri-stati-d'animo, secondo la quale ogni quartiere di una città dovrebbe tendere a provocare un sentimento semplice, al quale il soggetto si esporrebbe con cognizione di causa. Sembra che un tale progetto tragga opportune conclusioni da un movimento di deprezzamento dei sentimenti primari accidentali, e che la sua realizzazione possa contribuire ad accelerare questo movimento. I compagni che reclamano una nuova architettura, un'architettura libera, devono capire che questa nuova architettura non giocherà soprattutto su linee e forme libere, poetiche -secondo quelle espressioni cui si richiama oggi una pittura di "astrazione lirica"- ma piuttosto sugli effetti di atmosfera dei vani, dei corridoi, delle strade, atmosfera legata ai gesti che essa contiene. L'architettura deve procedere utilizzando come materia situazioni emozionanti, più che forme emozionanti. E le esperienze condotte partendo da questa

materia porteranno a forme sconosciute. La ricerca psicogeografica, "studio delle leggi esatte e degli effetti precisi dell'ambiente geografico, coscientemente disposto o no, agente direttamente sul comportamento affettivo degli individui", assume così il suo doppio senso di osservazione attiva degli agglomerati urbani di oggi, e di fondazione delle ipotesi sulla struttura di una città situazionista. Il progresso della psicogeografia dipende in larga misura dall'estensione statistica dei suoi metodi di osservazione, ma principalmente, dalla sperimentazione attraverso interventi concreti nell'urbanistica. Fino a questo stadio non si può essere certi della verità obiettiva dei primi risultati psicogeografici. Ma quand'anche questi dati fossero falsi, sarebbero certamente false soluzioni di un problema reale.

La nostra azione sul comportamento, insieme agli aspetti desiderabili in una rivoluzione dei costumi, può sommariamente definirsi attraverso l'invenzione di giochi di una nuova essenza. Lo scopo generale dev'essere quello di ampliare la parte non-mediocre della vita, di diminuirne,per quanto possibile, i momenti nulli. Si può dunque parlarne come di un'impresa di incremento quantitativo della vita umana, più seria dei processi biologici studiati attualmente. Implica quindi un incremento qualitativo dagli imprevidibili sviluppi. Il gioco situazionista si distingue dalla concezione classica di gioco attraverso la negazione radicale dei caratteri ludici di competizione e di separazione dalla vita corrente. Peraltro il gioco situazionista non appare distinto da una scelta morale, che è la presa di posizione per ciò che assicura il regno futuro della libertà e del gioco. Tutto ciò è evidentemente legato alla certezza del continuo e rapido aumento del tempo libero, a livello delle forze produttive cui giunge la nostra epoca. Allo stesso modo è legato al riconoscimento del fatto che sotto i nostri occhi si svolge una battaglia del tempo libero, la cui importanza nella lotta di classe non è stata sufficientemente analizzata. Oggi la classe dominante riesce a servirsi del tempo libero che il proletariato rivoluzionario le ha strappato, sviluppando un vasto settore industriale del tempo libero che è un incomparabile strumento di abbrutimento del proletariato attraverso i sottoprodotti dell'ideologia mistificatrice e dei gusti della borghesia. Si deve probabilmente cercare nell'abbondanza delle sciocchezze televisive una delle ragioni dell'incapacità della classe operaia americana di politicizzarsi. Ottenendo, attraverso la pressione collettiva, un lieve aumento del

moderno della nozione di spettacolo. E' facile vedere fino a che punto il principio stesso di spettacolo sia legato all'alienazione del vecchio mondo: il non intervento. Si vede, al contrario, come le più valide ricerche rivoluzionarie all'interno della cultura abbiano tentato di spezzare l'identificazione psicologica dello spettatore con l'eroe, per trascinare questo spettatore all'attività, provocando le sue capacità di sconvolgere la propria vita. La situazione è così fatta per essere vissuta dai suoi costruttori. Il ruolo del 'pubblico', se non passivo almeno solo di comparsa, deve diminuirvi sempre più mentre aumenterà la parte di quelli che non possono essere chiamati attori ma, in un senso nuovo di questo termine, 'viveurs'.

Bisogna moltiplicare, diciamo, gli oggetti e i soggetti poetici, disgraziatamente così rari oggi che i più infimi prendono un'importanza effettiva esagerata, e organizzare i giochi di questi soggetti poetici fra questi oggetti poetici. Ecco tutto il nostro programma, che è essenzialmente transitorio. Le nostre situazioni saranno senza avvenire, saranno luoghi di passaggio. Il carattere immutabile dell'arte, o di qualunque altra cosa, non entra nelle nostre considerazioni, che sono serie. L'idea di eternità è la più grossolana che un uomo possa concepire a proposito dei suoi atti.

Le tecniche situazioniste sono ancora da inventare. Ma sappiamo che un compito si presenta solo là dove le condizioni materiali necessarie alla sua realizzazione esistono già, o almeno sono in via di formazione. Dobbiamo cominciare da una fase sperimentale ridotta. Bisogna senza dubbio preparare dei piani di situazioni, come scenari, nonostante la loro inevitabile insufficienza iniziale. Bisognerà perciò far progredire un sistema di annotazioni, la cui precisione aumenterà in proporzione alle esperienze di costruzione che ci insegneranno di più. Si dovrà provare o verificare leggi, come quella che fa dipendere l'emozione situazionista da un'estrema concentrazione o da un'estrema dispersione dei gesti (la tragedia classica dà un'immagine approssimativa del primo caso, e la deriva dal secondo). Oltre ai mezzi diretti che verranno impiegati per i suoi fini precisi, la costruzione di situazioni richiederà, nella sua fase di affermazione, una nuova applicazione delle tecniche di riproduzione. Si può concepire, ad esempio, una televisione che proietti, in diretta, alcuni aspetti di una situazione in un'altra, trascinando in questo modo modificazioni ed interferenze. Ma, più semplicemen-

te, il cinema detto d'attualità potrebbe iniziare a meritare il suo nome formando una nuova scuola del documentario volta a fissare, per degli archivi situazionisti, i momenti più significativi di una situazione, prima che l'evoluzione dei suoi elementi non sia sfociata in una situazione differente. Poiché la costruzione sistematica di situazioni deve produrre sentimenti inesistenti prima, il cinema troverà il suo più grande ruolo pedagogico nella diffusione di queste nuove passioni.

La teoria situazionista sostiene risolutamente una concezione discontinua della vita. La nozione di unità dev'essere spostata dalla prospettiva di tutta una vita -dove essa è una mistificazione reazionaria fondata sulla fede in un'anima immortale e, in ultima analisi, sulla divisione del lavoro- alla prospettiva di istanti isolati della vita e della costruzione di ogni istante attraverso un uso unitario dei mezzi situazionisti. Si può dire che in una società senza classi non ci saranno più pittori, ma situazionisti che, tra le altre cose, si daranno alla pittura.

Il principale dramma affettivo della vita, dopo il conflitto perpetuo tra il desiderio e la realtà ostile, sembra essere proprio la sensazione del flusso del tempo. L'attitudine situazionista consiste nel puntare sulla fuga del tempo, contrariamente ai procedimenti estetici che tendevano a fissare l'emozione. La sfida situazionista al passaggio delle emozioni e del tempo sarebbe la scommessa di vincere sempre sul cambiamento, andando sempre più lontano nel gioco e nella moltiplicazione dei periodi emozionanti. Evidentemente non è facile per noi, ora, fare una tale scommessa. Ciò nonostante, dovessimo perdere cento volte, non abbiamo la scelta di un'altra attitudine progressista.

La minoranza situazionista si è costituita dapprima come tendenza nella sinistra lettrista, poi nell'Internazionale lettrista che essa ha finito per controllare. Lo stesso movimento obiettivo portò più gruppi dell'avanguardia recente a conclusioni di questo genere. Dobbiamo eliminare insieme tutte le sopravvivenze del passato prossimo. Oggi riteniamo che un accordo per un'azione unita dell'avanguardia rivoluzionaria nella cultura debba operarsi su un tale programma. Non abbiamo ricette né risultati definitivi. Proponiamo solamente una ricerca sperimentale da condurre collettivamente in alcune direzioni che definiamo in questo momento, e in altre non ancora definite. La difficoltà stessa di giungere alle prime realizzazioni situazioniste è una prova della novità del dominio in cui

penetriamo. Ciò che cambia il nostro modo di vedere la strada è più importante di ciò che cambia il nostro modo di vedere la pittura. Le nostre ipotesi di lavoro saranno riesaminate a ogni futuro sconvolgimento, quale che ne sia l'origine.

Si dirà, principalmente da parte degli intellettuali e artisti rivoluzionari che, per questioni di gusto, si adattano ad una certa impotenza, che questo "situazionismo" è ben spiacevole, che non abbiamo fatto nulla di bello, che si può parlare meglio di Gide, e che nessuno vede chiaramente delle ragioni per interessarsi a noi. Ci si tirerà indietro, rimproverandoci di riprodurre atteggiamenti che non hanno fatto altro che scandali, e che esprimono il semplice desiderio di farsi notare. Ci si indignerà dei processi che abbiamo creduto dover adottare, in qualche occasione, per conservare o riprendere le nostre distanze. Rispondiamo: non si tratta di sapere se ciò vi interessa, ma se voi possiate rendervi interessanti nelle nuove condizioni della creazione culturale. Il vostro ruolo, intellettuali e artisti rivoluzionari, non è quello di urlare che la libertà viene insultata quando noi rifiutiamo di marciare con i nemici della libertà. Non dovete imitare gli esteti borghesi, che tentano di ridurre tutto al già fatto, perché il già fatto non dà fastidio. Sapete che una creazione non è mai pura. Il vostro ruolo è di individuare ciò che fa l'avanguardia internazionale, di partecipare alla critica costruttiva del suo programma e di invitare a sostenerla.

I NOSTRI COMPITI IMMEDIATI

Dobbiamo sostenere, presso i partiti operai o presso le tendenze estremiste presenti in questi partiti, la necessità di affrontare un'azione ideologica conseguente per combattere, sul piano passionale, l'influenza dei metodi di propaganda del capitalismo evoluto: apporre concretamente, in ogni occasione, ai riflessi del modo di vita capitalista, altri modi di vita desiderabili; distruggere, con tutti i mezzi iper-politici, l'idea borghese di felicità. Allo stesso tempo, tenendo conto dell'esistenza, nella classe dominante delle società, di elementi che sempre hanno concorso, per noia e bisogno di novità, a ciò che porta finalmente alla scomparsa di queste società, dobbiamo

incitare le persone che detengono parte delle vaste risorse che ci mancano a darci i mezzi per realizzare le nostre esperienze, con un credito analogo a quello che può essere impegnato nella ricerca scientifica, e altrettanto vantaggioso.

Dobbiamo presentare ovunque un'alternativa rivoluzionaria alla cultura dominante; coordinare tutte le ricerche che si fanno in questo momento senza prospettive d'insieme; portare, con la critica e la propaganda, i più avanzati tra gli artisti e gli intellettuali di tutti i paesi a prendere contatto con noi in vista di un'azione comune.

Dobbiamo dichiararci pronti a riprendere la discussione, sulla base di questo programma, con tutti quelli che, avendo preso parte a una fase anteriore della nostra azione, si trovassero ancora in grado di raggiungerci.

Dobbiamo affermare la parola d'ordine di urbanesimo unitario, di comportamento sperimentale, di propaganda iper-politica, di costruzione di ambienti. Le passioni sono state interpretate a sufficienza: ora si tratta di trovarne altre.

Parigi, giugno 1957

- autoproduzioni -

4000

BASTA GIOCARE

UCCIDITI NON FARE ARTE

- turin sette '90 -